القافية هي الأصل

ديمة شكر

> «ولجري الأمور على نظام منضبط محكم، موقع عجيب من النفس بحفظ المتكلّم لنظام كلامه، ومقابلته بضروب هيئاته ضروب هيئات المعاني اللائقة بها. ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام، لما كان للنفوس في ذلك تعجيب، ولكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أحداً».
>
> **«منهاج البلغاء وسراج الأدباء» حازم القرطاجني**

في القرن الثاني للهجرة، وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي (100-170 هـ) علم العَروض الذي «يميز به صحيح الوزن من فاسده، والفروق بين الأوزان الشعريّة في العربيّة، وما يُشترط لكلٍ من شروط، فالعَروض إذن هو المقياس الفني الذي نعرض عليه الأبيات الشعريّة لنتأكد من صحة وزنها»[1].

ويحظى عمل الخليل، بمكانة رفيعة ترقى إلى مصاف العبقرية شبه المقدسة. ذلك لأن الخليل قام «بمفرده» باستنباط الأوزان وتصنيفها ضمن بحور محددة، بلغت خمسة عشر بحراً. كما أنه

ديمة شكر، كاتبة وباحثة من سوريا/ دمشق

وضع كلّ مصطلحات العلم وقوانينه. أي أن الخليل أرسى قواعد العلم وأسسه دفعةً واحدة من دون تدرج، والأهم من دون أن يسبقه أحد إلى ذلك. ونتيجةً لهذا العمل الفذ، قيل إن الخليل فتح باب العلم وأغلقه من بعده. لأن جميع ما كتب في هذا العلم بعد الخليل، دار في فلك نظريته المتميزة بتجريدها لإيقاع الشعر العربي (اقتصر الخليل على الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي). فلم يقدر أحد أن يخالف الخليل في ما جاء به. ولعلّ بعض الاستدراكات والملاحظات والانتقادات «الخفيفة»[2] اللاحقة على نظريته، لم تقدر في نهاية المطاف أن تمس جوهرها مطلقاً، فهي أصلاً لم تقم على أساس مغاير جذرياً للأساس الذي أقام عليه الخليل علمه، وإنما بنت نفسها من نوع من التوازي الخفي مع النظرية الخليلية المحكمة، فظهرت تلك الأخيرة كمرجعٍ أساسي في تبيان صحة تلك الاستدراكات والملاحظات[3].

لكنّ الثابت أن الخليل وضع هذا العلم بعد أن كانت القصيدة العربية قد اكتملت واتخذت شكلاً واضحاً لا لبس فيه. فهو لم يضع علماً إلا للقصيد، لا للرجز ولا للرمل ولا لسجع الكهان، أي لا لتلك الإرهاصات الأولى -إن جاز التعبير- للقصيدة العربية.

وأرغب هنا بتسليط الضوء على بعض نقاط الاختلاف والاتفاق بين سجع الكهان والرجز والرمل من جهة، والقصيد من جهة أخرى. فالسجع أقصرها[4]، والقصيد أطولها، أمّا الرمل والرجز فيقعان في الوسط من ناحية طول المقاطع. أمّا من ناحية الوزن، فالسجع غير موزون، والرمل ينوس بين الوزن واللاوزن[5]، والرجز[6] موزون، وقد يأتي على وزن بحر الكامل أو الهزج أو الرجز أو السريع[7]. أمّا القصيد فهو الموزون وفقاً للبحور الشعرية كلّها.

تجمع القافية بين هذه الأشكال أو الأطوار المختلفة، إذ إنها ترد دائماً في نهايات «السطور» سواء أطالت أم قصرت. ونظراً لأهميتها فقد خُصصت كتب بأكملها للبحث فيها. إذ هي الركن الأقدم في بناء الشعر العربي[8] والأكثر استمرارية. وسأحاول هنا البحث في أمور تخص الإيقاع أو الجرس في الشعر العربي من خلالها. إذ فضلاً عن الأهمية التي تكتسبها القافية من خاصتيّ القدم والاستمرارية، فإنها تقوم بدور رئيس في بنية البيت الشعري العربي، إذ تنسج مع العَروض[9] والضرب[10] علاقات مكينة، تبيّن إلى حد كبير أن دورها يتجاوز بكثير إيقاعها المتكرر في نهاية كلّ بيت.

يتحدد البيت الشعري بعدد معين من التفعيلات، والتي تختلف تبعاً للبحر ولنوعه (التام،

المجزوء، المشطور، المنهوك)، وتلعب فيه القافية دوراً مزدوجاً فهي تحدّه «معنوياً» وتقفله إيقاعياً[11] من ناحية، ومن ناحية أخرى ترتبط القافية وزنياً بالضرب، أي بالتفعيلة الأخيرة من البيت التي تشاركها «المكان»، على نحوٍ يتراكب فيه الضرب مع القافية فيفيض عنها أو يغيض. وبدوره يتحدد الضرب من خلال العَروض أي التفعيلة التي تقع تماماً في وسط البيت الشعري، وبصورة أدق التفعيلة الأخيرة من قسمه الأول.

تُحدد العلاقة بين العروض والضرب والقافية «إيقاع» البيت الشعري، ذلك لأن لكلّ منها دوراً رئيساً في تكوينه. تعتبر العَروض مبدئياً أقوى من الضرب، إذ إنها تُحدد ما سيكون عليه، حيث يقال عن بحر الطويل مثلاً إنّ له عروضاً واحدة لها ثلاثة أضرب. و«الشعر كله أربعة وثلاثون عروضاً وثلاثة وستون ضرباً»[12]، أي أن العَروض ثابتة بينما الضرب متغير، ممّا يبرر إلى حد كبير لِمَ العَروض من دون الضرب أو القافية هي التي أعطت اسمها للعلم برمتّه، ففي الأمر دلالةٌ واضحة على ارتباط العَروض بـ«الشكل»، أي بالقصيد، أو ما يُعرف بالبيت التقليدي الموزون المقفى. تشكل هذه الحالة التي تؤثر فيها العَروض بالضرب وزنياً جلّ الشعر الذي استنبط الخليل منه أوزان البحور الشعرية. وعدا عن التأثير الوزني الذي تمارسه هذه التفعيلة، فلا أثر تمارسه مطلقاً من ناحية التجانس اللفظي مع الضرب أو القافية في هذه الحالة، الذي يطلق فيها على البيت اسم البيت المصمت[13] أو المتشاكس[14].

يوجد لدينا بالإضافة إلى البيت المُصمت، نموذجان أخريان: البيت المقفى والبيت المصرع. حيث تتساوى العَروض والضرب قوةً في حالة التقفية، فلا يفرض أحدهما الآخر وزنياً، بل يتساويان من ناحية الوزن ويتماثلان من ناحية الروي أو التجانس اللفظي، وتُعرف هذه الحالة حسب العَروضيين بـ«مماثلة العَروض للضرب في الوزن والروي دون زيادة أو نقصان»[15]. أمّا في حالة التصريع، فتكون العَروض كالضرب في لفظه ورويه وإعرابه[16]، وبصورة أدق «تكون العَروض تابعة للضرب تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته»[17]. وفي هذه الحالة الأخيرة، تختل موازين القوى، إن صح التعبير، ليصبح الضرب هو المؤثر في العَروض لا العكس كما جرت العادة. والفرق بين الحالتين أن «التصريع اضطرار إلى تغيير العَروض بالنقص أو بالزيادة لتشابه الضرب، بينما لا تكون المماثلة بين العَروض والضرب في التقفية إلا في الوزن والسجع، ولا محوج للزيادة أو النقص»[18].

فرضت العلاقات المتشابكة بين العَروض والضرب والقافية إذن ثلاثة نماذج للبيت الشعري العربي، وعادةً ما نجد البيت المصرع أو المقفى في مطلع القصائد أو عند الانتقال من غرض إلى آخر، يقول ابن رشيق في كتابه العمدة: «وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليُعلم أول وهلة أنه آخذ في كلام موزون غير منثور، ولذا وقع في أول الشعر. وربما صرّع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه»[19].

تستوقف الناظر في كلام ابن رشيق أعلاه، العبارة الأولى التي تعلّل وجود التصريع – ويمكننا إضافة التقفية كذلك–، فالتجانس اللفظي بين العَروض والضرب، يلعب دوراً أساسياً في التفريق بين الوزن واللاوزن، أو بين الشعر والنثر، من حيث إنه «يوحي» بأن تفعيلة العَروض تدلّ على القافية آن تجانسها لفظياً، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، يحمل معنى لفظ «الضرب» في طياته مفتاحاً آخر، إذ إنه يعني المثل. وعليه، فإن الضرب يماثل العَروض بصورة ما، غير واضحة تماماً. لكنّها تتعلق بشكل مباشر بـ«القصيد». خاصةً وأن مكان الضرب من البيت الشعري هو مكان القافية ذاته، ممّا يفضي إلى صلة قوية بين العَروض والقافية. فالعَروض تتميز بدقتها من ناحية الوزن، أي من ناحية عدد المتحركات والسواكن فيها، وهو الأمر الذي طالما ميّز القافية وأعطاها صفتها التجريدية الدقيقة. فالقافية عند الخليل، وكما يذكر غير مرجع في علم العَروض[20] هي «ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن»[21]. وتتميز العَروض كما القافية بقدرتها على فرض «وقفة» معينة عندها. والسؤال الذي يفرض إجابة ملحة، يتعلق بالضبط بتلك الوقفة الخاصة التي تميز القصيد أي بالعَروض، فما أصلها؟ أكانت قافيةً؟ ألهذا السبب احتفظت بوقفتها؟.

لا نستطيع الإجابة بدقة علمية عن هذا السؤال، ذلك لأن ما وصل إلينا من علم الخليل يخص القصيد لا ما قبله. بيْد أن كتاب القوافي للأخفش (215 هـ) يُعين الحدس على الإصابة، إذ يعتبر من أقدم الكتب المؤلفة في باب القوافي إن لم يكن أقدمها إطلاقاً[22]، وفيه يستقر الأخفش على أنها آخر كلمة في البيت بعد أن يُفنّد تعريفات أخرى سابقة تقول بأنها تارة هي الحروف، وتارة هي كلمتان، وتارة هي البيت، وتارة هي النصف الآخر من البيت[23]، واللافت أن الأمثلة التي يسوقها تحمل التباساً، إذ هو يستخدم – بالنسبة للحالتين الأوليين– النصف الأول من البيت للدلالة على

القافية (مطلعه). وفي مواضع أخرى من الكتاب يقوم بالأمر ذاته، بينما يقوم المحقق بوضع النصف الثاني من البيت في الحاشية (تمامه). أي أن القافية لدى الأخفش، وإن كان واضحاً في تعريفها، إلا أن سوقه لأمثلة شعرية عنها مستنداً إلى العَروض بدلاً منها مثير للاهتمام. والجدير بالملاحظة بأن قسماً كبيراً من الأمثلة التي يستند الأخفش إليها في كتاب القوافي، هي أبيات شعرية مقفاة أو مصرعة، فضلاً عن الأراجيز، وبصورة خاصة أراجيز رؤبة بن العجاج الراجز الأموي الشهير. والناظر في أراجيزه لن تفوته بالطبع ملاحظة أن أبيات «قصيده» كذلك، مقفاة أو مصرعة على الدوام، لكنّها بالطبع قصائد حقيقية، وهي تستمد شرعيتها بالانتماء إلى «القصيد» لا الرجز من خلال أمرين مهمَّين: الأول هو طول تلك القصائد، ومقاربتها لمواضيع مختلفة تماماً عن الرجز القديم أي التلبية[24] أو الرثاء[25]، والأمر الثاني، الأكثر أهميةً ودلالةً هو طول البيت الشعري، أي أن أبيات تلك القصائد هي من الرجز التام المحكم بناءً، والمحترم للعلاقة الدقيقة بين العَروض والضرب والقافية.

وبكلام آخر، تلعب العَروض دوراً رئيساً من حيث الفصل «معنوياً» بين قسمي البيت في حالتي التصريع والتقفية. لكن قراءة الشعر الذي استنبط منه الخليل البحور الشعرية (الجاهلي، والإسلامي والأموي)، تبدو في حالة البيت المُصمت وكأنها لا يمكن أن تتم «إيقاعياً» إلا حين نتوقف لثانيةٍ بين قسمي البيت، وكأنما القسم الأول منه يمثل «صوتاً»، إن جاز التعبير، يفسر ما فيه القسم الثاني ويجيب عنه. فلو أخذنا جاهلياً، لما استطعنا عند قراءته إلا التوقف عند انتهاء القسم الأول من البيت[26]:

أَماوِيُّ إِنَّ المالَ غادٍ وَرائِح   *وَيَبقى مِنَ المالِ الأَحاديثُ وَالذِكرُ*
أَماوِيَّ إِنّي لا أَقولُ لِسائِلٍ   *إِذا جاءَ يَوماً حَلَّ في مالِنا نَزرُ*

ولو أخذنا مخضرماً إسلامياً[27] لحدث الأمر عينه:

أَولادُ جَفنَةَ حَولَ قَبرِ أَبيهِم   *قَبرِ اِبنِ مارِيَةَ الكَريمِ المُفضِلِ*
يَسقونَ مَن وَرَدَ البَريصَ عَلَيهِم   *بَرَدى يُصَفِّقُ بِالرَحيقِ السَلسَلِ*

كذلك لو أخذنا أمويّاً لوجدنا أنَ التوقف عند العَروض، ضرورةٌ يفرضها الإيقاع:

أَلا لَيتَ شِعري هَل أَبيتَنَّ لَيلَةً   *بِجَنبِ الغَضا أُزجي القِلاصَ النَواجِيا*
فَلَيتَ الغَضا لَم يَقطَعِ الرَكبُ عرضه   *وَلَيتَ الغَضا ماشى الرِّكابَ لَيالِيا*

ونحن نعلم أن للعَروض اسماً آخر، قليل الانتشار، لكنّه يحمل في طياته دلالة، إذ يقول ابن رشيق: «الفصل هو آخر جزء من القسم الأول وهي العَروض أيضاً»، وجاء في اللسان «وإنما سمي فصلاً لأنه النصف من البيت[28]»، (والجدير بالذكر أن المعري استخدم هذا الاسم في عنوان كتابه «الفصول والغايات»). إذ إن هذا الاسم يحمل معنى انقطاع أو فصل معين بين نصفي البيت الشعري. فما هو هذا الانقطاع؟ وهل هو انقطاع تفرضه تفعيلة العَروض وزنياً، أم أنه فصل آخر يتعلق تماماً بشكل «القصيد» الذي استنبط منه الخليل البحور الشعرية؟. لعلّ الإجابة تكمن في كتب البلاغة، إذ يقول السكاكي عن الفصل في مفتاح العلوم[29]: هو ترك الربط بين جملتين، إما لأنهما متحدتان صورةً ومعنى أو بمنزلة المتحدتين، وإما لأنه لا صلة بينهما في الصورة أو المعنى. ومثال ذلك قوله تعالى: «ولا تستوي الحسنة والسيئة، ادفع بالتي هي أحسن». فجملة ادفع مفصولة عمّا قبلها، ولو قيل «وادفع بالتي هي أحسن لما كان بليغاً». وبناءً عليه، يتضح إلى حد ما معنى «الفصل» باعتباره فصلاً يطال التركيب النحوي للجملة، وكأنما يقسمها إلى جملتين. فإذا عدنا إلى القصيد الجاهلي مثلاً، استطعنا أن نرى بصورة جلية كيف أن تفعيلة العَروض، تلعب دوراً كبيراً في الفصل بين جملتين، فضلاً عن دورها الوزني. وبكلام آخر تلعب العَروض دوراً رئيساً، إذ فيها تتقاطع نهاية الجملة أو وقفتها المعنوية (الوقف الذي يفرضه انتهاء الجملة) مع الوقفة الإيقاعية الناشئة عن الوزن. ففي بيت امرئ القيس مثلاً:

وقوفاً بها صحبي علي مطّيهم   يقولون لا تهلك أسىً وتجمل

نجد أن الوقفة المعنوية التي يفرضها التركيب النحوي للجملة (مطيّهم) تتقاطع مع الوقفة التي تفرضها تفعيلة العَروض وزنياً. وبكلام آخر تتراكب وقفتان عند نهاية النصف الأول من البيت أي العَروض: واحدة وزنية وأخرى معنوية ناشئة عن التركيب النحوي للجملة. فإذا تذكرنا أنه يمثل حالة البيت المُصمت، حيث تؤثر فيها العَروض بالضرب وزنياً وتخالفه من ناحية التجانس اللفظي، لأدركنا معنى القصيد، إذ هو يُخفي التجانس اللفظي بين العَروض والضرب، بيد أنه يحتفظ بوقفة خاصة به تشبه وقفة القافية الركن الأقدم في الشعر. مما يفسر قول ابن سلام الجُمحي «إنما قُصّدت القصائد وطُوّل الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف»[30]، وهو يحدد الشاعر الذي قام بذلك إذ يقول: «وكان أول من قصّد القصائد وذكر الوقائع، المهلهل بن ربيعة التغلبي»[31]، أي خال امرئ القيس، أو خال القصيدة الجاهلية. لكنّ الأهم أن معنى القصيد لدى

الأخفش سيستوي تماماً «أمّا القصيد فالطويل، والبسيط التام، والكامل التام، والمديد التام، والوافر التام، والرجز التام، وهو ما تغنى به الركبان، ولم نسمعهم يتغنون إلا بهذه الأبنية. وقد زعم بعضهم أنهم يتغنون بالخفيف»[32].

من الصحيح أن ليس كلّ الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي، يتميّز بالوقفة الخاصة عند نهاية القسم الأول من البيت، بيّد أنها كثيرة الورود فيه، والأمر لافتٌ للانتباه حقاً. فإذا أضفنا إلى ذلك أن كلّ النقاد قاموا بمدح التصريع والتقفية في مطالع القصائد تحديداً وعند الانتقال من غرض إلى آخر[33]، وهي الحالة التي يظهر فيها الفصل واضحاً بين قسمي البيت، لأدركنا سر كلام ابن رشيق في معرض مدحه للتصريع والتقفية، إذ يقول: «وإذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمتسور الداخل من غير باب»[34]، هذا من ناحية. أمّا من ناحية أخرى، فقد قام العروضيون من بعد الخليل ووفاقاً معه بالتركيز على العَروض كتفعيلة مؤثرة في الضرب، محدِدة له عند كلامهم عن البحور الشعرية، وبالجملة، فإن الإيقاع أو الجرس الذي تجلى وفقاً له أي بحر، استقر بطريقة ما حسب الوقفة التي فرضتها العَروض، أي ذلك الجزء من البيت الواقع في منتصفه والذي أعطى العلم اسمه حسبما شاء الخليل.

ولعّل هذا الكلام لا يستوي تماماً، ذلك أن المصادر والمراجع القديمة لا تفصح بوضوح أو بدقة عن الوقفة التي يفرضها تركيب الجملة النحوي في القسم الأول من البيت. لكّن تفضيل تركيب بيت معين، يفصح عن جماليّة مطلوبة وحسنة في عين النقاد، تعيننا على دعم فكرة الوقفة المرتبطة بالمعنى (التي يفرضها التركيب النحوي). ففي «قواعد الشعر»[35]، يقسم ثعلب الشعر حسب مراتب خمس، من الأقرب إلى الأبعد من عمود البلاغة، فـ«أبلغ الشعر ما اعتدل شطراه، وتكافأت حاشيتاه، وتمّ بأيّهما وُقف عليه معناه»[36]. إذ نلاحظ هنا أن ما يُقرب بيت الشعر من البلاغة والحسن هو التوازن المعنوي بين قسمي البيت.. «وبعد، فهو أقرب الأشعار من البلاغة وأحمدها عند أهل الرواية»[37]. وتأتي (الأبيات الغرّ) في مرتبة قريبة جداً: »وهو ما نجم من صدر البيت بتمام معناه، دون عجزه، وكان لو طرح آخره لأغنى أوله بوضوح دلالته»[38].. «فأخف الكلام على الناطق مئونة، وأسهله على السامع محملاً، ما فهمَ عن ابتدائه مرادُ قائله، وأبان قليله»[39]. تليها (الأبيات المحجّلة) التي «ما نُتِجَ قافية البيت عن عروضه، وأبانَ عجزه بغية قائله، وكان كتحجيل الخيل، والنور بِعقب الليل»[40]. ومن ثم (الأبيات الموضّحة) «وهي ما استقلت

أجزاؤها وتعاضدت فصولها وكثرت فقرها واعتدلت فصولها»[41]. وتقع (الأبيات المرجلة) في أدنى مرتبة، إذ «هي التي يكمل معنى كل بيت منها بتمامه، ولا ينفصل الكلام منه ببعضٍ يحسن الوقوف عليه غير قافيته، فهو أبعدها من عمود البلاغة، وأذمها عند أهل الرواية؛ إذ كان فهم الابتداء مقروناً بآخره، وصدره منوطاً بعجزه، فلو طرحت قافيةُ البيت وجبتْ استحالتُه، ونسب إلى التخليط قائلُه»[42].

يفصح كلام ثعلب أعلاه، عن نوع دقيق من الترتيب الجمالي للبيت الشعري، الذي يرتبط بصورة مباشرة بالعلاقة بين قسمي البيت من ناحية المعنى، فكأنما ينهض القسم الأول من البيت بدور معين، يتممه القسم الثاني ويوضحه. ولا يتم ذلك «عملياً» إن صحّ التعبير، إلا من خلال شبه اكتمال للمعنى في القسم الأول، ويفرض هذا الأخير تالياً التركيب النحوي للألفاظ فيه، فإما أن تكون الجملة فيه فعلية وإما اسمية، والحالة الأولى هي الأقرب إلى المراتب الثلاث الأولى، أما الجملة الإسمية، فإنها كما يتضح من الأمثلة التي يسوقها ثعلب تخص المرتبة الرابعة، وهي التي تتميّز حسب مصطلحات البلاغة اللاحقة بالترصيع وزخرف الكلام. أمّا الحالة الأخيرة أي التي تمدّ المعنى إلى ما بعد القسم الأول من البيت الشعري، وتُكملّه عند القافية، فهي التي تُنبئ عن عدم الالتزام بالوقفة المعنوية التي تفرضها تفعيلة العَروض، وهي الحالة التي ذمّها ثعلب. إذ فيها سيسمح التركيب النحوي للجملة بانسياب إيقاعها بصورة مستقلة عن الإيقاع الذي يفرضه وزن البحر، المستند بصورة رئيسة إلى أركان البيت: العَروض والضرب والقافية. وفي هذا إخلال واضح بإيقاع التفعيلة الأكثر قوة في البيت الشعري، أي العَروض.

قام «القصيد» إذن، على التخفف من التماثل اللفظي أو التجانس اللفظي بين وقفتي العَروض والقافية، مما يبرر انتشار البيت المُصمت في متنه. وفي الآن ذاته، احتفظ «القصيد» بدور رئيس لتفعيلة العَروض أو القافية القديمة، إذ هي العماد الذي يقف القسم الأول من البيت الشعري عنده «معنوياً» ليحدد معنى القسم الثاني، وهي العماد الذي يقف القسم الأول عنده «وزنياً» ليحدد «وزنياً» كذلك نهاية البيت التي تنوس ما بين وزن الضرب وحروف القافية الحقيقية التي احتفظت بدورها في التجانس اللفظي في نهايات أبيات القصيد كلّها، وبما هو أهم أي إقفال البيت الشعري معنوياً. إذ طالما أكّد النقاد «صراحةً» على ضرورة أن لا تكون القافية نافرة قلقة، وألا تكون متعلقة بما يليها من ناحية المعنى، وهذه الحالة الأخيرة، أي تعلّق القافية بالبيت الذي يليها من

ناحية المعنى، عُدّ نوعاً من عيوبها، واسمه التضمين، بينما لم يحدث أن نظروا إلى العَروض من الناحية ذاتها، أو بالوضوح ذاته، وبكلام آخر، فقد استقر الجانب «المعنوي» للعَروض بصورة ما من تلقاء نفسه، فأوجد لها وقفة معنوية توازي وقفتها الوزنية. لابدّ إذن، من البحث في المتحقق النصيّ لكلام النقاد القدامى، أي في الأشعار التي مثلت في نظرهم نماذج ترتيب جماليّ محدد، مثلما رأينا لدى ثعلب.

تظهر المقاربة العَروضية هنا ملائمة تماماً لغرضنا، فهناك بحور شعرية، تسمح للشاعر باحترام التطابق بين الوقفتين الوزنية والمعنوية لتفعيلة العَروض، وهي التي على ما يبدو تنتشر بصورة واسعة في الشعر الذي استنبط منه الخليل أوزان البحور. إذ تفيد الإحصاءات المختلفة له، بأن بحر الطويل والبسيط والوافر والكامل، -على التتالي- قد حققت انتشاراً كبيراً، خلافاً لبحور أخرى كالخفيف والرجز[43] والمتقارب[44]، وتتقاطع هذه النتائج إلى حد كبير، مع ما توصلت إليه إحصاءات المستشرقين الذين عنوا بدراسة العَروض العربي[45]، وما يهمني هنا هو النظر في «نوع» البحر الذي يسمح للشاعر باحترام الوقفة المزدوجة الخاصة بتفعيلة العَروض. والناظر في البحور المنتشرة أعلاه، (الطويل، البسيط، الوافر، الكامل) لن تفوته في الغالب رؤية أن بحري الطويل والبسيط يسمحان للشاعر بالتزام الوقفة الخاصة بتفعيلة العَروض، نظراً لاتساع تركيبهما من ناحية عدد التفعيلات وما له من أثر حاسم في رفع القدرة على استيفاء المعنى ومؤداه من الكلام. هذا عدا أن بحر الطويل يظهر بصورة خاصة كمثال ممتاز للتحقق النصي لتلك الوقفة. فهو الوحيد من بين كلّ البحور الأخرى، الذي ينفرد بكونه لا يأتي إلا تاماً، وقد سمّي طويلاً، «لأنه أطول الشعر، ولأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانيةً وأربعين حرفاً غيره»[46]، وهو حسبما سأل الأخفش الخليل عنه «لم سميت الطويل طويلاً؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه»[47]. وعملياً لا يمكن أن نقع في متن الشعر العربي كلّه على بيت شعري واحد من مجزوء الطويل أو منهوكه، والأهم أننا لا نقع مطلقاً كذلك على بيت مدمج أو مداخل، وهو تعريفاً «ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً»[48]. وبكلام آخر، فإن تركيبة بحر الطويل ذاتها، لا تسمح إلا بالتزام الوقفة الخاصة عند تفعيلة العَروض. أما بحر البسيط فهو من البحور الطويلة كذلك، إذ تقع في كل قسيم منه أربع تفعيلات، ولذا، فإن الشاعر يتمكن مرةً أخرى بالالتزام بوقفة العَروض خاصةً في حالة البسيط التام. لكنّ الأهم، هو أن كلا البحرين

يتألفان من تفعيلتين مختلفتين، الأول (فعولن مفاعيلن)، والثاني (مستفعلن فاعلن)، وتتطلب هذه التركيبة الخاصة، إنشاء نوع من التماثل أو التناسب بينهما، فكل تفعيلة تستند إلى الأخرى وترتبط بها، وعليه، فإن البيت المداخل سيخل بالتماثل أو التناسب بين التفعيلتين، مما يبرّر ندرة وجود البيت المدمج فيهما.

أمّا بحري الكامل والوافر، فيتميزان بخاصيات إيقاعية رفيعة، أولاها، أنهما يشكلان معاً الدائرة الثانية من دوائر الخليل، وهما في الأصل من البحور «الصافية» حسب تعبير نازك الملائكة، أو البحور المفردة حسب تعبير القدامى، فالأول تتكرر فيه تفعيلة متفاعلن ثلاث مرات، أما الثاني فيفترض وفقاً للدائرة أن تكرر مفاعلتن ثلاث مرات، بيد أن بحر الوافر لا يأتي مطلقاً على هذا النحو، وقد كان الخليل حاذقاً إذ قال فيه كما نقل التبريزي «والحركات وإن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل، فإن في الكامل زيادة ليست في الوافر، وذلك لأنه توّفرت حركاته ولم يجيء على أصله، والكامل توّفرت حركاته وجاء على أصله»[49]. وثانيتما، أن تفعيلتي متفاعلن ومفاعلتن، تعتبران من التفعيلات الطويلة، واتساعهما هذا، يسمح باستيعاب المعنى. فبحر الكامل «سمي كاملاً لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركةً، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركةً غيره»[50]. مما يسهل على الشاعر احترام الوقفة التي تفرضها العَروض. عدا أن هذين البحرين، وبسبب خصائصهما الإيقاعية تلك، فإنهما سيتمتعان، (خاصة بحر الكامل) بانتشارٍ أوسع في العصور اللاحقة، ففي العصر الأموي، يتراجع بحر البسيط إلى المرتبة الرابعة، ويحتفظ بحر الطويل بالمرتبة الأولى، بينما يتمكن بحر الوافر من الفوز بالمرتبة الثانية، والكامل بالمرتبة الثالثة[51]. وعلينا الانتظار إلى العصر العباسيّ للنظر في أمرهما، من ناحية الإيقاع الذي يبدو أكثر مرونة من الطويل مثلاً، خاصةً وأنهما يمكن أن يكونا إما تامّين، وإما مجزوءين. عدا أنهما البحران[52] اللذان يكثر أن نقع في أبياتهما المجزوءة بصورة خاصة على البيت المدمج أو المداخل الذي «ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة» [53].

في حال البيت المدمج، تلعب الكلمة المقسومة بين قسمي البيت دورها في مد الجملة وتالياً المعنى من القسم الأول إلى الثاني، أي أنها تصل بينهما إلى الحد الذي يصبحان فيه قسماً واحداً. ونستطيع الاحساس بتدفق الإيقاع من القسم الأول إلى الثاني للبيت الشعري وفقاً للتركيب الذي تفرضه الجملة. كما في هذا المثال من مجزوء الكامل لأبي العتاهية[54] :

زَهراءَ مِثلِ الكَوكَبِ الدُرِّيـ   ـيِ في كَفِّ المُديرِ
تَدَعُ الكَريمَ وَلَيسَ يَد   ـري ما قَبيلٌ مِن دَبيرِ
وَمُخَصَّراتٍ زُرنَنا   بَعدَ الهُدُوِّ مِنَ الخُدورِ
رَيّا رَوادِفُهُنَّ يَلـ   ـبَسنَ الخَواتِمَ في الخُصورِ
غُرِّ الوُجوهِ مُحَجَّبا   تٍ قاصِراتِ الطَرفِ حورِ
مُتَنَعِّماتٍ في النَعيـ   ـمِ مُضَمَّخاتٍ بِالعَبيرِ
يَرفُلنَ في حُلَلِ المَحا   سِنِ وَالمَجاسِدِ وَالحَريرِ
ما إِن يَرَينَ الشَمسَ إِلـ   ـلا الفَرطَ مِن خَلَلِ السُتورِ

يكثر ورود البيت المدمج في مجزوء الكامل، والخفيف، ومجزوء الرمل، ومجزوء الوافر، ومجزوء الرجز والهزج، ومجزوء الخفيف على التتالي[55]. والبحر المجزوء، هو تعريفاً الذي ينقصه جزء من آخر كل قسم. ونلاحظ أن جميع المجزوءات أعلاه، تفعيلاتها سباعية، ويظهر أن تتالي سباعيتين لتكوين المجزوء، يمنح الشاعر نوعاً من المرونة في الإيقاع: فالتفعيلة السباعية تمتاز بطولها، ممّا يتيح للشاعر أن يطوّع الإيقاع، إن صح التعبير، فقد يمدّه عند التفعيلة الثانية ليتصل بالثالثة دونما عائق أو وقفة تفرضها تفعيلة العَروض كما في حال البيت المدمج، وما يمسك بسياق الوزن في هذه الحالة، هو عدد التفعيلات المحدد من ناحية، والقافية الواضحة في آخره من ناحية أخرى[56]. تماماً، كما يملك الشاعر في حال البحر المجزوء ذي التفعيلة السباعية، أن يستند إلى طولها، ويقف عند تفعيلتها الثانية، أي العَروض. لكن البيت الشعري في هذه الحالة، سيبدو ضاجاً بالإيقاع، إذ له وقفتان خلال أربع تفعيلات، ونستطيع الإحساس بإيقاعه الضاج هذا، حال تخيلنا نصف بيت من بحر الطويل أو البسيط، له وقفتان كذلك.

البحر التام الوحيد في هذه المجموعة، هو بحر الخفيف، وقابليته للمجيء وفق نموذج البيت المدمج، تعود إلى أسباب عَروضية بحتة. إذ ستقوم التفعيلتان فاعلاتن ومستفعلن، بالجنوح نحو إحداث وحدة وزنية[57] متكررة (فاعلاتن مستفعلن) على غرار ما يحدث في بحري البسيط والطويل، إن صحّ التعبير، لذلك، فإن التفعيلة الثالثة فاعلاتن سيقع عليها عبء تشكيل الوحدة الوزنية الثانية، أي أنها ستذهب باتجاه بداية القسم الثاني من البيت الشعري، لتؤلف معها وحدة ليست وزنية فحسب وإنما معنوية كذلك، كما في هذه الأبيات للمتنبي:

زَوِّدينا مِن حُسنِ وَجهِكِ ما دا   مَ فَحُسنُ الوُجوهِ حالٌ تَحولُ
وَصِلينا نَصِلكِ في هَذِهِ الدُن   يا فَإِنَّ المُقامَ فيها قَليلُ
مَن رَآها بِعَينِها شاقَهُ القُط   طانُ فيها كَما تَشوقُ الحُمولُ

ونلاحظ أن هذه البحور (الكامل، والخفيف، والرمل، والوافر، والرجز والهزج، بالإضافة إلى المتقارب والمتدارك) هي التي سوف تنجح تماماً في الشعر الحديث، كما لو أن نجاح ورود البيت المدمج في بحر معين، يكشف عن مرونة وطواعية إيقاعيتين كامنتين فيه. وبكلام آخر، فإن إيقاع البيت الشعري يأتي هنا من إيقاع الجملة بصورة أوضح من الإيقاع الوزني للبحر. وعند هذه النقطة بالذات يفصح البحر عن قدرته على أن يكون مطواعاً أكثر لـ«الأشكال» التي قد يأخذها البيت الشعري. وقبل الانتقال إليها، لابدّ من العودة إلى القافية لغرض الوقوف على إحدى عيوبها الذي يشبه في وجه من وجوهه حالة البيت المدمج. إذ طالما أكد النقاد القدامى أحد ضرورة الاعتناء بالقافية أشد العناية، إذ هي حوافر الشعر. يقول «ابن أبي الأصبع» في كتابه «تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر» في باب ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت: «وهو الذي سماه من بعد قدامة التمكين، وهو أن يمهد الناثر لسجعة فقرته، أو الناظم لقافية بيته، تمهيداً تأتي القافية به متمكنة في مكانها، مستقرة في قرارها، مطمئنة في موضعها، غير نافرة ولا قلقة، متعلقاً معناها بمعنى البيت كله تعلقاً تاماً، بحيث لو طرحت من البيت اختل معناه واضطرب مفهومه». وتفصح هذه الجملة الأخيرة، عن ذمّ النقاد القدامى للتضمين بصورة عامة، إذ هم وضعوه في باب عيوب القافية. والتعريف الثابت لديهم يقول بأنه تعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها[58]. ومن الواضح أن تعلق القافية هنا لا علاقة له بالوزن مطلقاً، وإنما ترتبط علاقته بالمعنى فقط. ومن أشهر أمثلة التضمين وأكثرها تكراراً، هذان البيتان للنابغة الذبياني (من الوافر):

وهم وَرَدُوا الجِفارَ على تميم   وهم أَصحابُ يوم عُكاظَ، إِنِّي
شَهِدْتُ لهم مَواطِنَ صادِقاتٍ   أَتَيْتُهُم بِوُدِّ الصّدْرِ مِنِّي

إذ إن البيتّن صحيحان عروضياً، كما أن العلاقة الوزنية بين الأركان الثلاثة (العَروض والضرب والقافية) سليمة. بيد أن رفْض العروضيين لـ«التضمين» يعود على الأرجح إلى سبب لا علاقة مباشرة له بوزن البحر أي بالقياس الذي نملكه، وإنما يعود إلى إيقاع الجملة وتركيبها، فهو الذي ينجح في حال «التضمين» بما هو «خطير»، أي بلبلة الاحساس بالوزن، وبصورة أدق التشويش

على الاحساس بأركان البيت الشعري، خاصةً وأن التضمين يقع في البحور التامة أيضاً، لا تلك المجزوءة، حيث يكفل قصر البيت الشعري والقافية الواضحة في نهايته عدم تفلّت البحر من سياقه. يختلف أمر البيت في حال التضمين، عن حاله في البيت المدمج، إذ إن إيقاع الجملة سيمتد هنا من البيت إلى البيت الذي يليه. وبكلام آخر، فإن العروضيين القدامى انتبهوا إلى الايقاع الموازي لوزن البحر والذي تفرضه الجملة وتركيبها، وحين أحسوا بـ «خطره مجازاً»، اكتفوا باعتباره عيباً، محددين بذلك قوانين اللعبة وشروطها بصورة شبه نهائية. والشرط الأوضح الذي يمكن استخلاصه من هذه الملاحظة هو ضرورة التطابق ما بين وزن البحر أي إيقاعه القابل للقياس، وإيقاع الجملة التي تؤلفه. فهناك نوعٌ من التوازي الخفي بين الوزن العروضي من جهة، والجمل والمفردات التي تركّب الكلام لتؤلف المعنى من جهة ثانية، وهذا ما يتطابق تماماً مع كلام ثعلب آنفاً، أي تفضيل البيت الذي يحترم الوقفة الخاصة بالعَروض.

ولنأخذ هذه الأبيات للمتنبي (من المنسرح):

أَبعَدُ نَأيِ المَليحَةِ البَخَلُ   في البُعدِ ما لا تُكَلَّفُ الإِبِلُ
مَلولَةٌ ما يَدومُ لَيسَ لَها   مِن مَلَلٍ دائِمٍ بِها مَلَلُ
كَأَنَّما قَدُّها إِذا انفَتَلَت   سَكرانُ مِن خَمرِ طَرفِها ثَمِلُ
يَجذِبُها تَحتَ خَصرِها عَجُزٌ   كَأَنَّهُ مِن فِراقِها وَجِلُ
بي حَرُّ شَوقٍ إِلى تَرَشُّفِها   يَنفَصِلُ الصَبرُ حينَ يَتَّصِلُ
الثَغرُ وَالنَحرُ وَالمُخَلخَلُ وَالـ   مِعصَمُ دائي وَالفاحِمُ الرَجِلُ
يا بَدرُ يا بَحرُ يا غَمامَةُ يا   لَيثَ الشَرى يا حَمامُ يا رَجُلُ

فهذه الأبيات تجري كلّها على وزن بحر المنسرح، والبيت الأول منها مقفى، والأبيات الأربعة التي تليه من المُصمت، أمّا البيتان الأخيران فهما مدمجان، مما يفسر اختلاف الإيقاع مبدئياً فيما بينها. إذ إن القراءة الجهرية للبيت ما قبل الأخير تتطلب الوقوف عند نهاية لفظ (المعصم) لا في منتصفه، فإيقاع الجملة لا تفعيلة العَروض هو الذي يحدد الوقفة. هذا الانزياح الذي نحس به إيقاعياً والناتج عن تركيب الجملة، هو الجانب المموارب في الجرس العربي، وهو الذي من خلال توازيه مع وزن بحر المنسرح يخلق لنا الإيقاع الخاص بكل بيت من أبيات القصيدة. وبالمثل، إذا نظرنا إلى البيت الأخير، سنجد أن أداة النداء (يا) تلعب هذا الدور بصورة واضحة. إذ إنها ستعطيه

إيقاعاً ممتداً بالغناء من غير تكلف، وهو من دون شك يختلف عن إيقاع الأبيات التي سبقته، رغم أنها متماثلة عروضياً. وبإمكاننا أن نأخذ مثالاً آخر من المتنبي، يوضح بصورة أخرى الانزياح بين الإيقاعين الوزني والإيقاع الذي تفرضه تركيبة الجملة (من الكامل):

إِنَّ الَّتي سَفَكَت دَمي بِجُفونِها لَم تَدرِ أَنَّ دَمي الَّذي تَتَقَلَّدُ
قالَت وَقَد رَأَتِ اِصفِرارِيَ مَن بِهِ وَتَنَهَّدَت فَأَجَبتُها المُتَنَهِّدُ
فَمَضَت وَقَد صَبَغَ الحَياءُ بَياضَها لَوني كَما صَبَغَ اللُجَينَ العَسجَدُ
فَرَأَيتُ قَرنَ الشَمسِ في قَمَرِ الدُجى مُتَأَوِّداً غُصنٌ بِهِ يَتَأَوَّدُ
عَدَوِيَّةٌ بَدَوِيَّةٌ مِن دونِها سَلبُ النُفوسِ وَنارُ حَربٍ توقَدُ
وَهَواجِلٌ وَصَواهِلٌ وَمَناصِلٌ وَذَوابِلٌ وَتَوَعُّدٌ وَتَهَدُّدُ

تُظهر الأبيات الثاني والثالث والرابع، الانزياح بين إيقاع الوزن وإيقاع الجملة، إذ لا يمكن الوقوف في كلّ منها عند تفعيلة العَروض، لأن المعنى الذي يفرض اكتماله المبدئي، سيمد الإيقاع إلى ما بعدها أي إلى بداية القسم الثاني منه. أما البيتان الأخيران فإن التصريع والزخرف فيهما، سيكفلان الاحساس بإيقاع مختلف عن الأبيات التي سبقتهما. إذن تلعب تركيبة الجملة دوراً حاسماً في تغيير الإيقاع ضمن القصيدة الواحدة. ينطبق حال البيت المحجلّ والذي عدّه ثعلب أقرب إلى عمود البلاغة، على البيتين الأول وما قبل الأخير. وعدا احترامهما للوقفة الخاصة بالعَروض، فإنهما يفصحان عن نوع من التوازي الدقيق بين إيقاع البحر عروضياً وإيقاع الجملة الشعرية. بينما تظهر باقي الأبيات قدرة الشاعر على التحكّم بالإيقاع، من خلال «لعبة» الانزياح بين الإيقاعين، التي تخفّف من حدة الجرس، أو من خلال اللجوء إلى الزخرف اللفظي، الذي يقي الإحساس به.

يمكننا أن ندلّ على الانزياح بين إيقاع البحر وإيقاع الجملة بصورة أجدى في الأبيات التي يقع فيها التضمين. فكأنما تركيبة الجملة الممتدة من بيت إلى آخر، تفرض وقفات ترتبط ارتباطاً مباشراً بإيقاعها، لا بوزن البحر الذي تجري القصيدة وفقه ولا بالقافية في نهاية أبياته، وتبدو هذه القصيدة المنسوبة لأبي العتاهية مثيرة للاهتمام:

يا ذا الذي في الحُبِّ يَلْحَى، أَما واللهِ لو عُلِّقْتَ منه كما
عُلِّقْتُ من حُبِّ رَخِيمٍ، لما لُمْتَ على الحُبِّ، فَدَعْني وما

أَلقى فَإِنّي لَستُ أَدري بِما   بُليتُ إِلّا أَنَّني بَينَما
أَنا بِباب القَصرِ في بَعضِ ما   أَطوفُ في قَصرِهِم إِذ رَمى
قَلبي غَزالٌ بِسِهام فَما   أَخطى بِها قَلبي وَلَكِنَّما
سَهماهُ عَينانِ لَهُ كُلَّما   أَرادَ قَتلي بِهِما سَلَّما

فهذه الأبيات التي تجري على وزن بحر السريع التام، مقفاة كلّها (العَروض والضرب فاعلن)، والأصل أن التقفية تفرض بسبب التجانس اللفظي بين العَروض والقافية، وقفةً أولى في نهاية القسم الأول : معنوية ووزنية، تقابلها وقفة ثانية مثلها : معنوية ووزنية تفرضها القافية. لكن ما يحدث هنا، يختلف تماماً، إذ إن الوقفة الأولى لن تتم مطلقاً عند نهاية القسم الأول، بل يفرض تركيب الجملة الأولى (علقت من حب رخيم)، وقفة معنوية تسبق وقفة العَروض ب«وتد مجموع»[59]. أما في القسم الثاني من البيت، فيمنع التضمين الوقوف عند القافية. وبالجملة لا تستقيم قراءة القصيدة إيقاعياً، إلا إذا اتبعنا إيقاع الجمل فيها، فإذا أعدنا توزيع أبياتها على النحو الآتي :

يا ذا الذي في الحُبِّ يَلْحى،
أَما والله
لو عُلِّقْتَ منه كما عُلِّقْتُ من حُبِّ رَخيمٍ
لما لُمْتَ على الحُبِّ
فَدَعْني وما أَلقى
فَإِنّي لَستُ أَدري بِما بُليتُ
إلا أَنَّني بَينَما أَنا بِبابِ القَصرِ
في بَعضِ ما أَطوفُ في قَصرِهِم
إِذ رَمى قَلبي غَزالٌ بِسِهامٍ
فَما أَخطى بِها قَلبي
وَلَكِنَّما سَهماهُ عَينانِ لَهُ
كُلَّما أَرادَ قَتلي بِهِما سَلَّما

لاستطعنا قراءتها وفق الإيقاع الذي فرضته تركيبة الجمل، فكلّ سطر شعري يفرض إيقاعه

الخاص وطوله، ويحتّم علينا الانتقال من سطر إلى آخر، خدمةً لإيقاع الجملة وتركيبها، لا خدمةً لوزن البحر الذي تجري القصيدة وفقه، فهذا الأخير أصبح بمثابة أرض الانطلاق، لا سماء الوصول. يبرز التضمين إذن، إيقاع الجمل على حساب الإيقاع الوزني، وهو بذلك يطيح تماماً بأعمدة البيت الشعري: العَروض والضرب والقافية، من حيث أنه يمنعها من القيام بدورها في حالته الأمثل: أي التوازي الدقيق بين إيقاع البيت وإيقاع الجمل فيه.

يحمل التضمين في طياته، مفتاحاً للاقتراب أكثر فأكثر من بنية البيت الشعري، أن يخلخلها. والأهم من ذلك أنه يدلّ بصورة لا لبس فيها على دور القافية الرئيس في بنيته. ولعّل صواب حدس الشعراء وجنوحهم نحو التحكّم بالإيقاع بصورة أكثر حريةً، أدى في نهاية المطاف إلى «ابتكار أشكال شعرية» جديدة تحت سطوة القافية وسحرها. ولا أدلّ على هذا الكلام من ظهور الموشحات. إذ ركّز هذا «الشكل» الجديد آنذاك للشعر العربي، على القافية بطريقة مبتكرة. فأتت متنوعة ومتعددة في القصيدة الواحدة. وتعلّل بعض المصادر ظهور الموشحات في العصر العباسي بشيوع الغناء فيه[60]، ويرى د. صفاء الخلوصي أن «الموشح تطور عن فنون أخرى أكثر بساطةً، سبقته كالمزدوجات والمثلثات والرباعيات والمخمسات والمسمطات»[61]. ومن الواضح أن هذه «الأشكال السابقة» تميّزت بتنويع القوافي فيها، إذ إن عدد القوافي أعطى تلك «الأشكال» أسماءها. لكنّ ما يهمنا في حال الموشحات، هو تحديداً استنادها إلى تنويع القوافي الذي أفضى في نهاية المطاف إلى أشكال جديدة كلّ الجدة في الشعر العربي. فالتطور الذي لحق الموشح، أثّر في «شكل» القصيدة، من حيث أوجد لها نظاماً مخصوصاً تجري وفقه (الدور، والقفل، والخرجة، والسلسلة[62])، مثلما أوجد لها أوزاناً أو إيقاعات تختلف عن أوزان البحور الشعرية المعروفة. فمن الصحيح أن بعض الموشحات تجري وفقاً للأوزان الخليلية، مثلما يجري بعضها الآخر على «أجزاء من تلك الأوزان»، كما أن بعض الموشحات تتميّز بمزج الأوزان[63] فيها. وبالجملة، يمكن لنا أن نرى كيف أن الاقتراب من «منطقة» القافية، أفضى في نهاية المطاف إلى تغيير في الشكل وفي الإيقاع في آن معاً.

قصدتُ من خلال هذه الإشارة السريعة إلى الموشحات، الاقتراب أكثر فأكثر من القافية ودورها الرئيس في «خلق شكل» القصيدة. ولعّل صواب حدس الشعراء تجاه دورها أثّر بشكل لا يمكن

دحضه في بدايات أهم تغيير في الشعر العربي في القرن العشرين. إذ يبدو أن القافية شغلت إلى حد كبير تفكير الشعراء آنذاك، وربما عدّوها «عائقاً» في وجه التغيير الذي كان آتياً لا ريب. ممّا يبرر ظهور الشعر المرسل، أي ذلك الشعر الذي يقصي القافية برمّتها من نهاية البيت الشعري، لكنّه يحتفظ بالتماثل ما بين قسميه، مثلما يحتفظ بجريانه وفقاً لأوزان البحور الخليلية المعروفة. وتؤرخ عدة كتب[64] ظهور الشعر المرسل في مصر على يد عبد الرحمن شكري، وفي العراق على يد جميل صدقي الزهاوي الذي عارض القافية صراحةً لأنها برأيه تحدّ من حرية الشاعر في التعبير[65]. والناظر في قصائد الزهاوي من الشعر المرسل، لا يفوته احترامها الصارم لبنية البيت التقليدي، إذ تحتفظ العَروض والضرب بدورهما كاملاً، كما يحتفظ قسما البيت بالتماثل من ناحية عدد التفعيلات. ليس هذا فحسب، بل إن العَروض تحتفظ بصفتها الأثيرة أي الوقفة الخاصة: الوزنية والمعنوية، في نهاية القسم الأول:

قد كنت أقدر أن أسعى على قدمي   وأن أغير سير الشعب بالقلم
حتى إذا نالت الأيام من هممي   عجزت عما عليه كنت مقتدرا

لم تنجح تجربة الشعر المرسل، لأن التغيير السطحي الكامن في إقصاء القافية «شكلياً»، لم يقدر أن يمسّ مطلقاً بنية البيت الشعري، وبالتالي لم يستطع أن يتخفف من نمط إيقاعي محدد سلفاً بالوقفتين لدى نهاية كلّ قسم من البيت الشعري (العَروض والضرب) من ناحية، أمّا من الناحية العَروضية البحتة، فقد حافظت العَروض على دورها الرئيس في تحديد الضرب. فالبيتان السابقان يجريان على وزن بحر البسيط، والعَروض المخبونة[66] (فعِلُن) حدّدت ضربها مخبوناً مثلها (فعِلُن). ويبيّن المثال السابق أن القافية ولو أخفيّت «ظاهرياً ولفظياً» إلا أنها داخلة إلى حد كبير في بنية البيت الشعري. وبالنتيجة ظهر إقصاؤها مفتعلاً وغير مبرر، إذ أصبح البيت الشعري ناقصاً أو مبتوراً، والأهم من ذلك أن إيقاعه بدا متكسراً من دون أي مبرر. ذلك أن البنية التقليدية للشعر العربي تقوم كما رأينا على بنية إيقاعية صلبة، تتميز بالتناظر ما بين الشطرين[67]، وبالعلاقة الدقيقة بين أركانه الثلاثة. ويُظهر الشعر المرسل أن اللعب غير المدروس بالقافية، والذي يعتبرها محض «زخرف» يسهل التخلي عنه، يطيح بالإيقاع برمّته، قبل أن يُخرج الشعر المرسل من جنة الشعر، ذلك أن هذا «التجديد» إن صحّ التعبير، لم يُفضِ في نهاية المطاف إلى «شكل» يُعول عليه.

أمّا الشكل الذي يمكن لنا القول، بأنه يُعول عليه، فهو لا ريب قصيدة التفعيلة[68]، التي انطلقت

مثل الأشكال السابقة من «منطقة» القافية وهواجسها . وتظهر إحدى قصائد نسيب عريضة كمثال ممتاز لبدايات الشعر الحديث المهووس بالقافية :

كفنوه
وادفنوه
واسكنوه
هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه فهو شعب
ميت ليس يفيق

إذ خضع ترتيب «السطور» فيها لسطوة القافية المتناوبة المزدوجة ، وجرت القصيدة على وزن بحر الرمل . لكن ترتيباً مختلفاً لسطورها ، سيُظهرها مشابهةً للبيت التقليدي الموزون المقفى ، ولكنْ بخمس تفعيلات لا ست كما جرت العادة :

كفنوه وادفنوه واسكنوه هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه فهو شعب ميت ليس يفيق

وممّا لا شك فيه ، أن التغيير في الشكل الطباعي للقصيدة ، كان - وبقطع النظر عن التأثيرات الغربية والخارجية- ، ينمّ عن نوع خاص من الوعي بضرورة التغيير ، و«التحرر» من سطوة «الشكل» القديم . وقصيدة نسيب عريضة أعلاه ، تُظهر مجموعة من الخيارات غير المبلورة في ذهن الشاعر ، منها على سبيل المثال ، اللغة المباشرة السهلة ، المتخففة إلى حدٍ كبير من أي زخرف أو استعارة أو صورة شعرية . وهي تعكس في «استنهاضها» للشعب العربي ، خياراً «شعرياً اجتماعياً» ينبئ عن التغيير في نظرة الشاعر إلى الحياة من حوله ، وعن التغيير في موقف الشاعر . وتفصح القصيدة في الآن ذاته ، عن وعي «جزئي» بخيار خجول في البحث عن إيقاعات خارج «التقليد» ، إذ اتبع الشاعر تماماً إيقاع الجملة الأولى التي انتهت بلفظ «العميق» الممثل للقافية ، والمشير إلى اكتمال المعنى ، مثلما اتبع التقنية ذاتها في الجملة الثانية . بينما تشير الأفعال الواردة في بداية الجمل ، إلى نوع من الحشو اللفظي ، الذي لا يوّسع المعنى المراد قوله ، بقدر ما يظهر كتأتأة متناغمة إيقاعياً . وتتكفل القافية في نهاية الجملة بإكمال المعنى وإيقاف التأتأة في آن معاً .

وسوف نلاحظ أن «التأتأة» ، إن صحّ التعبير ، التي تظهر كحشو لا لزوم له ، تُشير بصورة

غير متوقعة إلى أثر «القالب» القديم، أو بصورة أدق إلى نظرة الشاعر -الجانح نحو التغيير- إلى البيت الشعري القديم على اعتباره محض «قالب» يستطيع الشاعر أن يُفرغ فيه «شحنة زائدة» من العواطف. بينما تتكفل القافية وحدها بلجم «العواطف / الحشو»، وبإعطاء دفق إيقاعي مريح وأكثر مرونة. فلو أخذنا مثالاً من نازك الملائكة، وتحديداً قصيدة «كوليرا» الأشهر في ريادة شعر التفعيلة:

سكن الليلُ
أصغ إلى وقع صدى الأنّات
في عمق الظلمة، تحت الصمتِ، على الأموات
صرخات تعلو، تضطربُ
حزن يتدفق، يلتهب
يتعثر فيه صدى الآهات[69]

لاستطعنا من خلال توزيع بعض سطورها، إعادتها إلى الشكل التقليدي. وكما في قصيدة نسيب عريضة، فإن الجمل التي تظهر نوعاً من التأتأة تجنح بسرعة نحو التحول إلى الشكل التقليدي بطريقة سلسة:

صرخات تعلو، تضطربُ حزن يتدفق، يلتهب

وتشير بدايات النقد المرافق للتحول «الجديد» في القصيدة العربية، إلى «نزق» النقاد، وقلة صبرهم تجاه هذا الشكل الذي لما يكن قد أرسى أدواته بعدُ. فقد حفلت كتابات[70] عز الدين اسماعيل مثلاً، بالقصائد الجديدة قبل وبعد إعادة التوزيع، ممّا تكفل بإظهار «تقليديتها»، على نحوٍ طُمست فيه تلك التفاصيل الصغيرة التي كانت تنبئ عن الخروج الكبير من بنية البيت التقليدي. ولعّل اختلاف عدد التفعيلات في السطر الشعري عن مثيلاتها في البيت الشعري، كان يشير بصورة خفية إلى ازدياد قوة «إيقاع» الجملة في بناء القصيدة على حساب الإيقاع الوزني. لكّن النقد آثر آنذاك النظر في ضروب البحور التي أتاحت للشاعر أن يغيّر «طباعياً» في شكل القصيدة. وساد اعتقاد طويل من وقتها إلى يومنا هذا، بأن البحور المفردة لا المركبة هي التي تتيح للشاعر التنويع في عدد التفعيلات. واعتُبرت قصيدة التفعيلة وقتذاك على لسان الناقدة والشاعرة نازك الملائكة بأنها محض إعادة توزيع في التفعيلات في كتابها «قضايا الشعر المعاصر»[71]. وما سهّل هذا الاستنتاج

المتسرع، هو المتحقق النصي للشعر الجديد الذي أظهر ميلاً «مثيراً للانتباه» باتجاه البحور المفردة[72]. فقد كان بحر الرمل[73] والكامل[74] والمتقارب والرجز والخبب[75] والمتدارك من أكثر البحور انتشاراً في بدايات الشكل الشعري الجديد.

وكانت النتيجة الأكثر فداحةً لهذا التسرع، هي انفصال النقد عن الواقع. إذ ظهر النقد متشبثاً بما يعرفه «تقليدياً» عن علم العَروض، وفاته أن يُحدّث نِظرته إليه. وتسفر كتابات نازك الملائكة مثلاً عن فهم «تقليدي» للعَروض، إذ قامت بوضع قواعد صارمة فيما يخص الوتد المجموع[76]، والزحاف[77]، والتدوير[78]، والتشكيلات الخماسية والتساعية[79]، وصولاً إلى القافية[80]. وإن دلّ هذا على شيء، فإنما يدل على «نظرة» الملائكة إلى التفعيلة باعتبارها معطىً تجريدياً معزولاً، يمكن التحكّم به خارج سياق البحر. فعنايتها بالوتد المجموع، تنمّ عن تفضيلها للوقوف عند ساكن لا متحرك، وهي إذ تركز على ذلك تشير من دون قصد إلى قوة الوتد المجموع في النظرية الخليلية التي اعتبرت أي تغيير فيه «علة». ومن الواضح، أن نظرية الخليل أعطت أهمية كبرى للوتد، لكنها نظّرت لذلك من منطلق تجريدي بحت، لتعلّل التغيير الطفيف في الإيقاع بين بيتين ينتميان إلى بحر واحد. ولم تقل نظريته مطلقاً بضرورة التطابق بين موقع الوتد ونهاية الكلمة. كما أن استهجانها للتدوير، يدلّ على افتراض «تجريدي» بأن كلّ كلمة تقابلها ولا شك تفعيلة على مقاسها، وبالتالي، فإن انقسام التفعيلة أي الوحدة التجريدية بين لفظين غير مبرر، لذا، فإنها تفضل أن يزيد الشاعر عدد التفعيلات، أي أنها تنظر إلى القصيدة الجديدة وفي نفسها شيء من «القديم» على اعتباره قالباً ناجزاً يجوز حشوه ليمتلئ وفقاً لقانون متوّهم يقول بأن لكل لفظ تفعيلة تقابله. بينما يظهر التدوير حسب المتحقق النصي – القديم والجديد على حد سواء– كمُعبّر أمثل عن القوة المتنامية لإيقاع الجملة على حساب الإيقاع الوزني، فهو الذي يمتلك أن يوقف الإيقاع أو يمدّه، مثلما يضمن الانتقال السلس للإيقاع بين ألفاظ الشطرين في النظام القديم، ومن سطر إلى آخر في النظام الجديد. وبالمثل، لم تكن التشكيلات التساعية والخماسية أمراً مقصوداً لذاته بقدر ما كانت دالة على قوة إيقاع الجملة في السيطرة على الإيقاع جملةً، لجهة إيقافه آن تؤدي الجملة مقصدها.

لم تكن كتابات نازك الملائكة، تشكل استثناءً في النظر إلى قصيدة التفعيلة من زاوية العَروض، بل قامت كتابات كثيرة آنذاك، بتحليل متسرع، أفضى إلى تكريس مجموعة من الأفكار الخاطئة

بحق قصيدة التفعيلة. إذ اعتُبرت هذه الأخيرة مسؤولةً عن الإيقاع الرتيب المِمل، والذي تزيد من حدتّه قافية جديدة لا شأن لها بالقافية القديمة إلا من ناحية الرويّ، كما في هذا المثال لعبد الوهاب البياتي:

وجرحتَ إحساسي
يا أيها المتحجر الناسي
بحديثك القاسي
عن عقدي الماسي
عقدي المزيف أيها القاسي
ونفذْتَ كالفار المريضِ، إلى
نفسي تعريها كنسناس[81].

وكان لتلازم البحور المفردة مع هذا النوع من القوافي، الأثر الأكبر في تكريس أفكار خاطئة، تقول بأن قصيدة التفعيلة دخلت مأزقها الخاص، وبأنها لا تصلح إلا للبحور المفردة. بينما تكفّل المتحقق النصي بدحض هذه الأفكار، حين نجح الشعراء بتطويع بحور غير مفردة كبحر الخفيف والسريع والوافر والبسيط. فإذا أضفنا إليها: الكامل، والرجز، والهزج، والمتدارك، والرمل، والمتقارب، لاتضح لنا أن قصيدة التفعيلة لم تحد من استعمال البحور كما شاع وقتذاك. ولعل النظر في أحوال البيت المدمج أعلاه، وفي إحصاءات استعمال البحور، يسمح لنا بتعليل انتشار هذه البحور وتطويعها. مثلما يعيننا في فهم أكبر للبحر الطويل الذي بقي عصيّاً عن التطويع. وبالجملة يعيننا في النظر إلى التغيير الحاصل في «شكل» القصيدة من زاوية العَروض، بصورة أجدى.

إذ لم يكن في التسرع بمهاجمة الوزن، -على اعتباره أهم ما قامت عليه قصيدة التفعيلة-، فائدةٌ تُذكر، بل على العكس كان للنظرة إلى الوزن كدليلٍ دامغ على مأزق قصيدة التفعيلة، أثرٌ كبير في كبح «الحداثة» في النظر من زاوية علم العَروض. الوزنُ في النهاية هو مجرد أداة للقياس وهو غير مسؤول مطلقاً عن مآزق الشعر. وعليه، لا يمكن القول إن تحديد نازك الملائكة لبحور معينة كان سبباً في كبح هذه التجربة في مهدها، فالأمر لا يتعلق بالبحر في قصيدة قدر ما يتعلق بموهبة الشاعر وتمكنه من استعمال هذا البحر. لقد دأب النقاد[82] منذ البداية على مهاجمة نازك

الملائكة في تنظيرها هذا، ومثلوا لذلك من شعرها «الجديد» نفسه، وفاتهم أن ينظروا في قصائدها الموزونة المقفاة التي سبقت قصيدة «كوليرا». حيث يُصاب المرء بالذهول من كثرة ورود البيت المدمج فيها، إذ ربما كان للحس الإيقاعي المرهف الذي تتمتع به أثر حاسم في صواب حدسها تجاه الشكل الجديد. وعند هذه النقطة التي لا تتعلق إلا بالمقاربة العَروضية لنتاجها، فإن نازك تستحق بحق موقع الريادة في الشعر العربي الحديث.

لكّن انفصال النقد عن الواقع، أدى إلى نشوء نوع من التنظير غير المجدي، أكان من جهة نازك الملائكة التي غالت وقتذاك في وضع القيود، أم من جهة النقاد الذين اكتفوا بالتدليل على مثالبها، ونتيجةً لذلك، لم يحظَ الانتقال من الشكل الشعري التقليدي إلى الجديد بدراسة وتحليل «حداثيين» من الناحية العروضية. فالموضوع لا يتعلق بالانتقال من شكل إلى آخر ظاهرياً، وإنما بانتقال صعب هو الانتقال من إيقاع ذي نظام راسخ مكين وله جرسه الآسر، إلى إيقاع في طور الاقتراح، يحمل ما يكفي من إغراءات التجديد آنٍ يحمل ما يكفي من كمائن البدايات. وهو يتطلب فهماً أكبر وأكثر عمقاً لكلّ العناصر الموجودة في البيت الشعري لا لعنصر واحد معزول من ناحية، مثلما يتطلب القدرة على توليد إيقاعات جديدة تمتزج مع باقي عناصر القصيدة بشكل مبتكر وأصيل في آن معاً من ناحية أخرى. وبكلام آخر، فقد تطلّب الانتقال الحقيقي تطويعاً لأركان البيت الشعري من ناحية، واستثماراً لافتاً لأدواته: الدمج (انقسام الكلمة بين جزأين من تفعيلتين) والتدوير (انقسام التفعيلة بين جزأين من كلمتين) والتضمين.

لعب البيت المدمج دوراً أساسياً كما رأينا في انسياب الإيقاع بين الشطرين، وفي خلخلة الإحساس بتفعيلة العَروض، التفعيلة الأقوى في البيت الشعري. لكنّه لم يرد مطلقاً مع التضمين الذي يقوم بالأمر ذاته مع القافية، إذ يخفي دورها في إيقاف المعنى، ويمّد الإيقاع إلى البيت التالي. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن: ماذا لو اجتمعا معاً؟. لعّل الجواب الأكثر إصابةً في هذه الحالة هو «ولادة» شكل جديد: موزون وفقاً للتفعيلات التي يمكن أن تطابق الكلمات فيه أو لا تطابقها (التدوير). وفي هذا «الشكل» يأخذ الإيقاع الدلالي -أي الإيقاع الناجم عن تركيب الجملة- المرتبة الأعلى. وعليه، فإن البحور التي أتاحت في «الشكل القديم» ورود البيت المدمج -أي البحور القصار والمجزوءة-، هي التي تنجح تماماً في هذا «الشكل الجديد». وهذه البحور ليست البحور المفردة فحسب، إذ لا تعللّ التفعيلة المتكررة فيها «نشوء» شعر التفعيلة. وإنما هي

البحور التي تمتلك خاصيات إيقاعية أكثر مرونة من غيرها، كبحر الكامل، والوافر، والرمل، والهزج، والرجز، والمتدارك، والمتقارب، والسريع، والخفيف. إذ يستطيع الشاعر من خلال اعتماد «الدمج» كتقنية، أن يتبع الإيقاع الدلالي أكثر من الوزني، الذي تراجع إلى دورٍ «ضابطٍ»، إن صح التعبير، أو بصورة أدق إلى وسيلة للقياس، لا تؤثر على التركيب الدلالي، فتجبره على الانصياع إلى قوانينها، بل إن قوة الإيقاع الدلالي هي التي تتحكم بالإيقاع الوزني، فلها أن تزيده (يطابق الشاعر بين الإيقاعين مثلاً، أو يكرر حروفاً بعينها، أو يلجأ إلى الزخرف اللفظي) ولها أن تخفف منه (يعمد إلى إزاحتهما عن بعض). كما في هذه القصيدة لبدر شاكر السياب[83] :

وما من عادتي نكرانُ ماضيّ الذي كانا،
ولكنْ. .كلّ من أحببتُ قبلَكِ ما أحبّوني
ولا عطفوا عليّ، عشقتُ سبعاً كنّ أحياناً
ترفُ شعورهن عليّ، تحملني إلى الصينِ
سفائنُ من عطور نهودهنّ، أغوصُ في بحر من الأوهام والوجد،
فألتقطُ المحار، أظن فيه الدرّ، ثم تظلّني وحدي
جدائل نخلةٍ فرعاءْ

تجري القصيدة على وزن مجزوء الوافر، وإذا أعدنا توزيعها وفقاً للشكل القديم، نجد: الدمج والتضمين والمجاز[84]. ومن ناحية ثانية، يفرض الإيقاع الدلالي «وقفاته» الخاصة، التي لا علاقة لها بأركان البيت الشعري (العَروض والضرب والقافية). عدا أن الشاعر أخفى القافية تماماً :

وما من عادتي نكرانُ ماضيّ الـ　　　ذي كانا، ولكنْ. .كلّ من أحببـ
ـتُ قبلَكِ ما أحبّوني ولا عطفوا　　　عليّ، عشقتُ سبعاً كنّ أحياناً
ترفُ شعورهن عليّ، تحملني　　　إلى الصينِ سفائنُ من عطور نهو
دهنّ، أغوصُ في بحر من الأوها　　　ـم والوجد، فألتقطُ المحار، أظنـ
ـن فيه الدرّ، ثم تظلّني وحدي　　　جدائل نخلةٍ فرعاءْ

ويمكن أن نضيف إلى البحور السابقة بحر البسيط[85]، الذي قد يمكن استثمار التشكيلات الخاصة بمُخلّعه[86] من أجل التخفف من جنوح التفعيلتين (مستفعلن فاعلن) إلى تكرار وحدة وزنية، تؤكد

باستمرار على رجع البسيط في البيت التقليدي. يشير استعمال أدونيس لبحر البسيط إلى استثمارٍ للتدوير والتضمين في قصيدته الشهيرة (الصقر):

طاغ أدحرجُ تاريخي وأذبحه على يديّ، وأحييهِ،
ولي زمنٌ أقودهُ، وصباحاتُ أعذّبها
أعطي لها الليلَ، أعطيها السرابَ، ولي
ظلٌّ ملأتُ به أرضي
يطولُ، يرى، يخضرّ، يُحرقُ ماضيه ويحترقُ
مثلي
ونحيا معاً، نمشي معاً وعلى شفاهنا لغةٌ خضراءُ واحدةٌ
لكن أما الضحى والموت نفترقُ.

إذ إن كتابتها وفقاً لشكل البيت التقليدي، تبيّن بشكل لا لبس فيه أن قراءتها لا يمكن أن تستوي، وأن تحترم وقفتي العَروض والقافية:

طاغ أدحرجُ تاريخي وأذبحه   على يديّ، وأحييهِ، ولي زمنٌ
أقودهُ، وصباحاتُ أعذّبها   أعطي لها الليلَ، أعطيها السرابَ، ولي
ظلٌّ ملأتُ به أرضي، يطولُ، يرى،   يخضرّ، يُحرقُ ماضيه ويحترقُ
مثلي ونحيا معاً، نمشي معاً وعلى   شفاهنا لغةٌ خضراءُ واحدةٌ

بل إن الإيقاع الدلالي هو الذي يقود قراءتها. أمّا عروضياً، فقد لعب كلّ من التدوير والتضمين وإخفاء رنين القافية القديمة، والاستناد إلى تكرار حروف بعينها بدلاً منها، الدور الأكبر في تخفيف الإحساس بجنوح تفعيلتي البسيط نحو تشكيل وحدة وزنية متكررة. وفي الجملة، انحلّت أركان الشكل القديم من عَروض وضرب وقافية، كما لو أن بحر البسيط قد تحرر -فعلاً لا مجازاً- من دائرة المختلف التي ينتمي إليها.

ولا بدّ من القول إن شاعراً كبيراً كسعيد عقل، استثمر الإيقاع الناتج من تضافر الإيقاع الوزني والدلالي في الشكل القديم، بطريقة آسرة، فهو الذي لا يُشهد له وإنما يُستشهد به في هذا المجال:

فاسألي عن أصابع   لي، مسّت ذاك الثرى

زرعته - ورّحبتْ … قبل أن زرتِ - أزْهُرا
علّه يغدي إلى … قصرك الحلو، مَعْبرا
وإذا ما مَللْتـهِ … وأسى وحشةٍ عَرى
وتذكرتِ أرضنا … ورباها والأنهرا
فاهجسي بي أقبلْ، وفي … بردتي الكون أخضرا
طبتِ، يا مطلبي، اطلبي … بعد هدمٍ، فأعمُرا
أنا، إن أنت هِمْت بي … والسُهى حولنا يُرى
أبتني في النجوم لي … بعلبكّا وتدمرا
وأقولُ امرحي امرحي … واقطفي الشهب كالكُرى
لكِ، للّهوِ، للهوى … يُبّدل الكونُ منظرا

كنتُ قد بدأت من القافية، واعتبرتها أساساً في توليد «شكل» القصيدة، إذ هي التي وّلدت القصيد من بعد أن ولّدت الرجز والرمل وسجع الكهان. وهي التي وّلدت الموشحات من بعد المخمسات والمسمطات وأشباههما. وهي التي شغلت الشعراء عند بدايات الشعر الحديث، ودلّتهم إلى أن إقصاءها ببساطة من الشكل التقليدي، غير ناجح عملياً (الشعر المرسل). كان لابّد من النظر إلى دورها وإلى علاقاتها بأختيها العَروض والضرب، من أجل الخروج إلى «شكل جديد».

وتعتبر القصيدة المدورة[87] من أنجح نماذج[88] قصيدة التفعيلة. إذ يتم فيها استثمار «تقنيات» الإيقاع المتعلقة بانزياح الإيقاع الدلالي عن الوزني. وفي الجملة، تظهر القصيدة كجملة إيقاعية واحدة أو كمقطع إنسيابي متكامل، تُغذّيه بين فينة وأخرى قافية جديدة: فكلّ لفظ يمكن أن يتحول إلى قافية أن يتكرر في القصيدة. وهذه القوافي، التي أُطلق عليها خطأً اسم القوافي الداخلية لا تشبه من بعيد أو قريب القافية التي حدّدها الخليل ولا تلك التي حدّدها الأخفش، فهي لا تُوقف المعنى عندها، ولا يمكن قياسها وزنياً بـ« من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن»[89]، بل هي التي احتفظت من القافية القديمة بخاصية التجانس اللفظي فحسب.

والسؤال الذي يرنّ الآن: هل أعطت القافية «شكلاً» مبتكراً آخر لقصيدة التفعيلة؟

وقبل الإجابة عن السؤال، علينا أن نعود إلى البيت الشعري التقليدي، الذي يتميز بوقفتين

(العَروض والقافية)، تقومان بقسم البيت إلى جملتين تقريباً، فكأنما تمثل الأولى صوتاً، يجد جوابه في الثانية. وفي الجملة يوحي البيت التقليدي بتعدد الأصوات: هناك صوتٌ ورجع يقابله، إذ قد يتّم المعنى في الجملة الثانية، وقد تفسر الجملة الثانية غموض الابتداء في الجملة الأولى. فماذا لو وُضع الصوت والرجع بطريقة مختلفة؟ وماذا لو تغيّر مكان القافية، فأصبحت مفتاح المعنى لا قفله؟ تماماً كما في هذه القصيدة لمحمود درويش[90]:

بُرتقاليّةً، تدخلُ الشمس في البحرِ
والبرتقالةُ قنديلُ ماءٍ على شجرٍ باردٍ

بُرتقاليّةً، تلدُ الشمسُ طفلَ الغروب الإلهيّ
والبرتقالةُ، إحدى وصيفاتها، تتأمّلُ مجهولها

ذلك أن تكرار لفظ (برتقالية) وتناوبه مع لفظ (البرتقالة) في مطلع كل سطرين ثنائيين، يعطي القصيدة رنيناً يشبه رنين القافية. كما أن السطرين الثنائيين في كل مقطع، يشبهان قسمي البيت في الشكل التقليدي: يشكل كلّ واحد منهما جملةً مستقلة. ويأخذ السطر الأول مهمة تحديد وجهة المعنى، الذي لن يتم الإفصاح عنه ولن يكتمل إلا بعد الانتهاء من قراءة السطر الثاني. وبكلام آخر يشبه السطران قسمي البيت لجهة توزيع الأصوات بينهما: صوتٌ يُشير ورجعٌ يتمّم. وكلّ واحد منهما مستقل ضمن جملة ليست مكتملة وزنياً وإنما دلالياً، ذلك أن إيقاعها الدلالي أقوى من إيقاعها الوزني، الذي لن يقف بالضرورة عند نهاية لفظ (البحر). ولا يمكننا القبول هنا بمصطلح التدوير كتبريرٍ عروضي كاف. فصحيح أن التفعيلة قد تبدأ عند نهاية السطر وتكتمل عند بداية السطر الذي يليه، إلا أن ذلك لا يعلل توقف الإيقاع عند نهاية السطر الأول. ما يعلل الوقفة «الجديدة» هو التركيب الدلالي لا التفعيلة قطعاً.

فالكلام المحمول على البحر، لا يوازي الوزن ذاته لجهة انقسامه إلى قسمين كما في الشكل التقليدي، حيث يوجد نوع من توازٍ خفي بين الوقفتين العروضيتين (العَروض والقافية) والوقفتين الدلاليتين. وإنما يوازي الكلام المحمول ذاته إيقاعياً، فيخلق «شكله» من خلال إعطاء الإيقاع الدلالي قوة «تركيب» الشكل، إذ إن الانزياح بين الإيقاعين الوزني والدلالي، بلغ مدىً جديداً، أن سمح اللفظ المشابه للقافية في مطلع السطرين بفتح المعنى على عكس دور القافية القديمة التي

كانت تقفله.

أعطى هذا الإيقاع الدلالي كذلك، قوة «تركيب» شكلٍ ثانٍ لقصيدة التفعيلة، يغازل الشكل التقليدي بشطريه الصارمين عروضياً ودلالياً، وينفرد بـ«حداثته» في آن معاً. ويظهر هذا الشكل بـ«صورة أوضح» حين يضع درويش السطر الثاني أو الرجع ضمن قوسين معقوفتين، كما في «طريق الساحل» [91]:

طريقٌ يؤدّي إلى مصرَ والشام
[قلبي يرنّ من الجهتين]
طريقُ المسافر من . . . وإلى نفسه
[جسدي ريشةٌ والمدى طائرٌ]

إذ يؤكد بذلك على ثنائية الصوت، التي نجدها في الشعر التقليدي المقفى، حيث رأينا كيف تفصل العَروض بين قسمي البيت معنوياً، لتقع مهمة «توضيح» المعنى أو إكماله على عاتق قسمه الثاني. فالجملة الأولى من القصيدة، تمهّد «درب» المعنى الوارد في الجملة الثانية. وبالمثل، تعيد جملة (طريقُ المسافر من . . . وإلى نفسه) اللعبة ذاتها، وتضيف إليها تكرار لفظ (طريق)، الذي يلبس لبوس قافية جديدة، تتكررُ حرفياً، بيد أنها تفتح المعنى ولا تقفله، وإنما تجدده في كلُ مرة، إذ ترتبط به وفقاً للجملة الموضوعة بين قوسين معقوفين. من المفيد هنا أن نتذكر بأن تكرار القافية بمعنى واحد في القصيدة، عُدّ عيباً من عيوبها، واسمه الإيطاء. وينسجم ذلك تماماً مع دورها في إقفال المعنى حسب الشكل القديم. لكنّ دور القافية المتغيّر هنا، عكس البيت القديم برمّته، فكان الابتداء المعنوي منها، وكان من أهم تقنياتها «الجديدة» التكرار الذي يؤدي دوره في فتح «لا نهائية» للمعاني، إن صحّ التعبير.

وبعد، تبدو القافية وكأنها «أصل» للأشكال الشعرية، أن نرغب في النظر إليها كذلك. وأن نصدق أنها «الأصل»، فنتبعها من سجع الكهان مروراً بالرجز والرمل والقصيد والموشح والمربعات والمخمسات، لنصل إلى قصيدة التفعيلة التي تدنيها تارةً وتقصيها تارةً أخرى، بيد أن تغيير دورها من القفل إلى المفتاح، يُظهر بيت أبي النواس من الحقيقية لا من المجاز:

آخذُ نَفسي بتَأليفِ شَيءٍ   واحدٍ في اللَفظِ شَتّى المَعاني

1- ص 26، «فن التقطيع الشعري والقافية»، صفاء الخلوصي، ط 5 مزيدة ومنقحة 1977، منشورات مكتبة المثنى ببغداد.

2- الجوهري، القرطاجني، كمال أبو ديب، الخ.

3- انظر محمد العلمي، «العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك»، الدار البيضاء : دار الثقافة 1983.

4- «جمل قصيرة مقفاة بلا وزن، أي أنها لا يراعى فيها تساوي عدد المقاطع أو كميتها»، انظر ص 58 في «بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف»، محمد عوني عبد الرؤوف، القاهرة، مكتبة الخانجي بمصر، 1976. وانظر ص 61، المثال الآتي عن سجع الكهان : «تقول كاهنة من حدس : أنذركم قوما خزرا
ينظرون شزرا
ويقودون الخيل نترا
ويهرقون دما عكرا»

5 - « وفي الشعر الرمل وهو عند العرب عيب وهو مما تسمي العرب. وهو كل شعر مهزول ليس بمؤلف البناء، ولا يحدون في ذلك شيئاً، وهو نحو قول عبيد : أقفر من أهله ملحوب
فالقطبيات فالذنوب
ونحو قول ابن الزبعرى: ألا لله قوم و لدت أخت بني سهم
هشام وأبو عبد مناف مدره الخصم
وعامة المجزوء يجعلونه، «رملاً». انظر ص 67، كتاب القوافي للأخفش، تحقيق عزة حسن، دمشق، وزارة الثقافة، 1970.

6- «كل ما كان على ثلاثة أجزاء، وهو الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم ويحدون به» ص 68 في «القوافي» للأخفش، و ص 101 «في بدايات الشعر العربي» وزعم الخليل أنه ليس بشعر وإنما هو أنصاف أبيات أو ثلاث... وقيل «لأن أكثر ما تستعمل العرب منه المشطور الذي هو على ثلاثة أجزاء فشبه بالراجز من الإبل، وهو الذي تشد إحدى يديه، فيبقى على ثلاث قوائم، وقيل غير ذلك». و ص 101، في «طبقات فحول الشعراء» محمد بن سلام الجُمحي، اختيار وتعليق وتقديم علي أبو زيد، سلسلة المختار من التراث العربي / 34. دمشق: منشورات وزارة الثقافة 1985. «كذلك قول لبيد بن ربيعة إذ يفرق بين الرجز والقصيد : أرجزاً سألت أم قصيدا فقد سألت هيّناً موجودا»

7 - انظر ص 71-73، «بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف» دراسات مقارنة، محمد عوني عبد الرؤوف 1976مكتبة الخانجي بمصر.

8 - انظر «القافية في العروض والأدب»، حسين نصار، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية2000،. و ص 222 في «فن التقطيع الشعري والقافية»، مصدر سبق ذكره.

9 - التفعيلة الأخيرة من القسم الأول للبيت.

10- التفعيلة الأخيرة من القسم الثاني للبيت.

11 - انظر في «القافية في العروض والأدب» ص 36 «ولما كانت صفة القافية الإيقاعية بارزة كل البروز كانت أول ما استرعى الأسماع وشغلها عن غيرها، ولذلك، نجد أكثر المتحدثين عن القافية يتناولون ما يتصل بإيقاعها ووظائفه». مصدر سبق ذكره.

12 - انظر ص 21، «الكافي في العروض والقوافي»، الخطيب التبريزي تحقيق الحساني حسن عبد الله، القاهرة مكتبة الخانجي1969.

13 - «اسم يطلق على البيت الأول في القصيدة إن لم يكن مصرعاً» انظر ص 268 في «معجم مصطلحات العروض والقافية» محمد علي الشوابكة، و أنور أبو سويلم، عمان، دار البشير، 1991.

14 - «اسم للضرب إذا كان مغيراً عن عروضه بزيادة أو نقصان». انظر ص 238 في «معجم مصطلحات العروض

والقافية» مصدر سبق ذكره.

15 - ص 78 في «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.

16 - ص 67 في «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.

17 - ص 68 في «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.

18 - ص 79 في «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.

19 - ص 326 في «العمدة في محاسن الشعر وآدابه» (الجزء الأول)، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد قزقزان، دمشق، مطبعة الكاتب العربي، 1994.

-20 الأخفش، ابن جني، ابن رشيق، ابن عبد ربه

21 - ص 6 كتاب «القوافي» للأخفش. مصدر سبق ذكره.

-22 ص 13، كتاب «القوافي» للأخفش، مصدر سبق ذكره.

-23 ص -1 7 كتاب «القوافي» للأخفش، مصدر سبق ذكره.

24 - انظر «كتاب الأزمنة والتلبية في الجاهلية» لأبي علي محمد بن المستير (قطرب) تحقيق حاتم صالح الضامن، بغداد، مؤسسة الرسالة، 1985. لقطرب.

25 - انظر «قصيدة الرثاء، جذور وأطوار»، حسين جمعة، دمشق، دار النمير ودار معد، 1998.

26 - البيت لحاتم الطائي.

27 - البيت لحسان بن ثابت، ص 162 في «طبقات فحول الشعراء»، مصدر سبق ذكره.

-28 ص 191 في «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.

29 - ص 240 في «الفصل والوصل بين البلاغة والنحو»، رسمية محمّد المياح، مجلة كلية الآداب، بغداد، المجلد 1، العدد 14، 1970-1971. وانظر كذلك «الصلة بين القافية وفواصل الآي القرآني»، أحمد نصيف الجنابي، ص ص 83-136 في مجلة آداب المستنصرية، بغداد، العدد 3، 1983.

30 - ص 43 في «طبقات فحول الشعراء» مصدر سبق ذكره.

31 - ص 54 «طبقات فحول الشعراء» مصدر سبق ذكره.

32 - ص 68 في «القوافي» الأخفش، مصدر سبق ذكره، و ص 208 «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.

33 - ص 326 في «العمدة»، ابن رشيق، مصدر سبق ذكره.

34 -ص 331 في «العمدة»، ابن رشيق، مصدر سبق ذكره.

35 - قواعد الشعر» أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب، 291هـ شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، ط 1، 1948، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي بالقاهرة.

36 - ص 63، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.

37 - ص 64، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.

-38 ص 67، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.

39 - ص 68، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.

-40 ص 71، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.

41 - ص 75، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.

-42 ص 79-80، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.

43 - في صدر الإسلام نلاحظ انتشاراً أوسع لبحر الرجز، وتراجعاً ملحوظاً لبحري الوافر والكامل، بينما يحتفظ بحر الطويل بالمرتبة الأولى، انظر الموسوعة الشعرية CD -Rom إصدار المجمع الثقافي أبو ظبي 2003.

44- انظر الموسوعة الشعرية.

45 - انظر ص 243 وما بعدها في «الشعرية العربية» جمال الدين بن شيخ، الدار البيضاء، دار توبقال 1996. وكذلك انظر، Dimitry Frolov، Classical Arabic Verse، History and Theory of Arud Leiden، Brill، P258، 1999-290.

46 - ص 22 في «الكافي في العروض والقوافي»، مصدر سبق ذكره.

47- انظر في الموسوعة الشعرية، «نور القبس»، للحافظ اليغموري. وانظر كذلك ص 270، في «العمدة» مصدر سبق ذكره.

48 - ص 331 في «العمدة» مصدر سبق ذكره.

49 - ص 58، «الكافي في العروض والقوافي» مصدر سبق ذكره.

50 - ص 58، «الكافي في العروض والقوافي» مصدر سبق ذكره.

51 - «الموسوعة الشعرية»، مصدر سبق ذكره.

52 - كما يحدث الأمر ذاته في بحر الخفيف، وفي البحور القصيرة الصالحة للغناء، كمجزوء الرمل ومجزوء الرجز.

53 - «المداخل من الأبيات: ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار: كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك». ص331، في «العمدة» مصدر سبق ذكره.

54 - ص 546 في «أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، تحقيق شكري الفيصل، مطبعة جامعة دمشق 1965.

55 - انظر «التدوير وبحور الشعر»، أبو فراس النطافي، في مجلة جامعة الملك سعود مجلد 6 كلية الآداب العدد 2، ص ص 533-556 1994.

56 - وينطبق هذا الكلام على بحر الهزج، كونه لا يأتي إلا مجزوءاً.

57 - ص 543 في «التدوير وبحور الشعر» مصدر سبق ذكره.

58 -ص 322، في «العمدة» مصدر سبق ذكره.

59- الوتد المجموع هو تعاقب متحركين فساكن نحو: على، أما، لها. ويكتب عروضياً هكذا: //5

60 - ص 228 وما بعدها في « فن التقطيع الشعري والقافية» مصدر سبق ذكره. وأيضاً سلمى الخضراء الجيوسي في «.. The Legacy of Muslim Spain، Leiden، Brill، 1992.

61 - ص 305 في «فن التقطيع الشعري والقافية» مصدر سبق ذكره.

62 - أضاف ابن سناء الملك جزءاً جديداً على الموشح، وسماه السلسلة. انظر «دار الطراز في عمل الموشحات»

63 - Monroe (James)، Zajal and Muwashshahain The Legacy of Muslim Spain. P 407. مصدر سبق ذكره.

64 - انظر سلمى الخضراء الجيوسي في «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث» بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2001. وأحمد مطلوب في «دراسات بلاغية ونقدية» بغداد، دار الحرية للطباعة 1980. و Shumel Moreh 1800-1970، in Modern Arabic Poetry، The Development of its Forms and Themes under the Influence of Western Literature، Leiden، Brill، 1976.

65 - ديوان جميل صدقي الزهاوي، دار العودة، بيروت ط 2، 1979. ص ن ن .

66 - الخبن هو إسقاط الساكن الثاني.

67 - تذهب سلمى الخضراء الجيوسي في تحليلها للتناظر بين الشطرين إلى القول: إن «التوازن والتماثل في البيت ذي الشطرين لا ينجم عن وجود القافية، بل هو نتيجة صفة الوقف المزدوج: الوقفة الإجبارية في نهاية الشطر الثاني، أو

العجز، أي في نهاية البيت، والوقفة الاختيارية في نهاية الشطر الأول، أي الصدر . . . إن صفة التناظر والتوازن لا تفرضها القافية بل الوقفتان. غير أن الوقفة الاولى في نهاية الشطر الأول هي الغالبة في تقرير صفة التوازن». وبذلك تكون الباحثة قد أشارت بشكل مغاير لما هو سائد إلى العلاقة المعروفة بين الأعاريض والضروب في نظام الشطرين، لكنها في ملاحظتها الدقيقة تلك تنجح في التدليل على سبب إخفاق الشعر المرسل تقنياً. للمزيد انظر «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث» مصدر سبق ذكره ص 577 وما بعدها.

68 - تعود تسمية شعر التفعيلة إلى د. عز الدين الأمين في كتابه «نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر» وإلى النعمان القاضي في كتابه «شعر التفعيلة والتراث». انظر ص 221، في «المرجع في علمي العَروض والقوافي» لمحمد أحمد قاسم، جروس برس، طرابلس 2002.

69 - قصيدة «كوليرا» في ديوان «شظايا ورماد»، نازك الملائكة ص 121، مطبعة دار المعارف، بغداد، 1949.

70 - عز الدين اسماعيل، «الشعر العربي المعاصر، قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية» دار الثقافة بيروت، 1966. ص 69 وما بعدها.

-71 ص 56 في «قضايا الشعر المعاصر» نازك الملائكة دار الآداب، بيروت، 1962. «هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة».

-72 ص 65-66 في «قضايا الشعر المعاصر» مصدر سبق ذكره.

-73 فؤاد الخشن «أنا لولاك» 1946 وخليل شيبوب «الشراع» 1943 وبدر شاكر السياب «هل كان حباً» 1947، كلها من وزن الرمل.

-74 حرر السياب البحر الكامل وتناوله من بعده شعراء آخرون مثل البياتي وحجازي وغيرهم.

-75 الخبب من البحور المفردة: فَعْلُنْ وتعتبر هذه التفعيلة أساس المتدارك «فاعلن» ولكن مخبونة.

76 -انتقدت نازك الملائكة وقوف الشاعر على حرف صلد غير ممدود، وورود الوتد في منتصف الكلمة، انظر قضايا الشعر المعاصر ص-80 85.

77 - «هو أن يكتب أبياتاً كاملة وأشطراً تفعيلاتها كلها مصابة بالزحاف» ص 87. و «وقد تفشى الزحاف الذي هو في نظرنا مسؤول إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع والنثرية» ص 88. انظر «قضايا الشعر المعاصر»مصدر سبق ذكره.

-78 «لأن التدوير ملازم للقصائد ذات الشطرين، لأن التدوير إذا وقع في الشعر الحر يعني أن البيت التالي يبدأ بنصف كلمة وهذا غير مقبول، لأن الشعر الحر ينبغي أن ينتهي كل بيت فيه بقافية والتدوير لا يتيح ذلك، يمنع التدوير في الشعر الحر لأن الشاعر يقدر أن يزيد في عدد التفعيلات دون أن يضطر إلى شطر كلمة بين بيتين». انظر ص 93-98 في «قضايا الشعر المعاصر»مصدر سبق ذكره.

-79 «ذلك أنها تبدو قبيحة الوقع، عسيرة على السمع» انظر ص 99-102 في «قضايا الشعر المعاصر»مصدر سبق ذكره.

80 - القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث في النفس رنيناً وتثير في النفس أنغاماً وأصداء. انظر ص 160-163 في «قضايا الشعر المعاصر»مصدر سبق ذكره.

-81 عبد الوهاب البياتي «عندما يحب الفقراء» الأعمال الكاملة.

-82 على سبيل المثال: جبرا ابراهيم جبرا، لويس عوض، عبد الله الغذامي، محمد النويهي وآخرون

-83 ص 639 «أحبيني» في الأعمال الكاملة، المجلد الأول، بدر شاكر السياب، بيروت، دار العودة، 2000.

84 - «إذا انتهى البيت ببعض كلمة وبعضها الآخر في أول البيت فيسمونه المجاز . . . قال ابن سنان «ومن عيوب القوافي أن يتم البيت ولا تتم الكلمة التي منها القافية حتى يكون تمامها في البيت الثاني، وذكره المبرد وسماه المجاز ومثاله:

شبيه بابن يعقوب		ولكن لم يكن يو
سف يشرب الخمر		ولا يزني ولا يو
سع الامواء بالقهو		ة مزجاً لك يكن دو
ن في . . . « انظر ص 69 في «معجم المصطلحات والقافية»، مصدر سبق ذكره .

85 – جرب بدر شاكر السياب أن يطوّع بحر البسيط في بعض قصائده، منها على سبيل المثال «أفياء جيكور» و «سفر أيوب» / المقطع الرابع .

–86 مخلع البسيط هو لون أو نوع من أنواع مجزوء بحر البسيط، دخل عَروضه وضربه الخبن والقطع معاً . . ووزنه : مستفعلن فاعلن مُتَفْعِلْ . ص 70 في «علم العَروض وموسيقى الشعر العربي، غازي يموت، بيروت، 2003 .

–87 أطلق مصطلح القصيدة المدورة على القصائد التي يرد فيها التدوير بشكل كثيف، ويقصد به أبو فراس النطافي مثلاً « تجزئة الكلمة بين صدر البيت وعجزه، أو بين آخر البيت والبيت الذي يليه في الشعر المقفى، وتجزئة التفعيلة أو الكلمة بين آخر السطر وأول السطر الذي يليه في الشعر الحر والقصيدة المدورة» . ص 533 «التدوير وبحور الشعر» مصدر سبق ذكره . ولا شك أن مصطلح التدوير هنا غير دقيق ، إذ يخلط بين الدمج في الشعر المقفى وتجزئة التفعيلة التي يعتبرها مرادفة لتجزئة الكلمة في الشعر الحر . فتجزئة الكلمة هي الدمج، بينما تجزئة التفعيلة تعني عملياً انقسامها بين كلمتين، والشاعر حر في هذه الحالة أو يوردها في آخر السطر أو في منتصفه، تماماً مثلما كان حراً في إيرادها في حشو البيت . أمّا القصيدة المدورة فهي التي تتحرك إيقاعياً كما لو أنها كتلة واحدة لا فواصل فيها، وبكلام آخر فإنها القصيدة التي تظهر كمقطع واحد .

88 – لا يوجد «نظرياً» خلا القصيدة المدورة والقصيدة المقطعية نماذج يمكن القياس عليها في قصيدة التفعيلة، لأن هذه الأخيرة تتميز بقدرتها على التشكل وفقاً لإيقاع الجمل ولمشيئة الشاعر بالطبع .

89 – ص 149، «الكافي في العَروض والقوافي»، مصدر سبق ذكره .

90 – ص 37، «برتقالية» من ديوان «كزهر اللوز أو أبعد»، محمود درويش، بيروت، رياض نجيب الريس، 2005 . وانظر كذلك قصيدة «الكمنجات» من ديوان «أحد عشر كوكباً»، الدار البيضاء، دار توبقال، 1992 .

91 – وانظر كذلك، «الجميلات هن الجميلات» و «فكر بغيرك» في ديوان «كزهر اللوز أو أبعد»، محمود درويش، بيروت، رياض الريس للتأليف والنشر، 2005 .